

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E.V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

10. Jahrgang

Juli 1957

Heft 7

RÜCKBLICK AUF DAS FISCHER VON ERLACH-JAHR

(Mit 4 Abbildungen)

I. AUSSTELLUNG

In Fischer von Erlachs Geburtsstadt Graz ist in Schloß Eggenberg anlässlich des 300. Geburtstages des größten österreichischen Architekten (getauft am 20. Juli 1656) im Oktober und November 1956 die umfassende Ausstellung seines künstlerischen Lebenswerks zuerst gezeigt worden, welche die „Johann Bernhard Fischer von Erlach-Gesellschaft“ im Auftrage der beiden österreichischen Bundesministerien für Handel und Wiederaufbau und für Unterricht veranstaltet hat. (Wissenschaftliche Planung und Vorbereitung Dr. Hans Aurenhammer, Wien, der auch den Katalog verfaßte.) Die Ausstellung ist dann nach Salzburg weitergewandert (26. III. – 5. V. 1957), wird vom 29. V. – 15. VII. in Wien zu sehen sein, geht dann vom 10. IX. bis etwa 6. X. nach München, um schließlich im November in Stuttgart und im Januar 1958 in Zürich gezeigt zu werden. Der Berichterstatter sah die Ausstellung in Salzburg, wo sie die Räume des 2. Obergeschosses der Residenz füllte.

Als Rückgrat der Schau dienen die originalen Handzeichnungen des Meisters und seines Ateliers und die Stiche nach seinen ausgeführten oder nur geplanten Werken. Wenn dieser intime Einblick in die Genesis der Bauten dem Besucher ermöglicht werden konnte, so bleibt das vor allem den jugoslawischen Behörden und der Direktion der Universitätsbibliothek von Zagreb (Agram) zu danken, die einen beträchtlichen Teil ihrer Handzeichnungen hergeliehen hat. Dieser innerste Kreis der Ausstellung wird erweitert durch Photographien und Stiche der bestehenden, abgerissenen oder veränderten Werke Fischers, die möglichst den ursprünglichen Zustand zu zeigen versuchen. Selbstverständlich ist auch dem Medailleur und dem Historiker der Architektur ein breiter Raum gewährt. Schließlich wird die Umwelt des Architekten vorzustellen versucht. Da sieht man Porträts seiner Auftraggeber, zunächst natürlich die Kaiser, dann aber die Liechtenstein, Thun-Hohenstein, Trautson, die Gräfin Batthyány-Strattmann u. a., daneben die Städte, in denen er gelebt hat: die Vaterstadt Graz, dann Rom und Neapel in charakteristischen Veduten, und

schließlich erscheinen in einigen stellvertretenden Stichen die Städte, denen die Reisen Fischers galten: Berlin, Amsterdam und London.

Da Ausstellungen, welche lediglich Handzeichnungen und Stiche architektonischer Werke vorführen, das Publikum schnell zu ermüden pflegen, so hat man die Schau wirkungsvoll durch Modelle nach ausgeführten Bauten Fischers und nach Handzeichnungen belebt. Ganz vorzüglich ist das Drahtmodell nach dem Ahnensaal von Schloß Frain gelungen, während die Pappmodelle nach den Zentralbautenwürfen des Codex Montenuovo durch eine farbige Tönung stark gewinnen würden. Sehr glücklich ist es, daß nur je eine Achse dieser Modelle mit einer aufgemalten Außengliederung versehen ist. (Der Codex Montenuovo selbst ist im Original auf der Ausstellung zu sehen, aufgeschlagen bei den beiden Prachtzeichnungen, der Skizze für die Historische Architektur und dem Lustschloß für Friedrich I. von Preußen. Dankenswerterweise ist aber in Photokopie ein Exemplar des Codex ausgelegt, in dem der Besucher blättern kann.) Die Stiche der Historischen Architektur werden nicht nur in starken Vergrößerungen vorgeführt, sondern in mehrere Zonen zerlegt, die durch Soffittenlicht beleuchtet werden, so daß die Wirkung von „Transparenten“ entsteht. Vor allem aber sollen die Besucher durch riesige Vergrößerungen von Photographien von Räumen oder Raumteilen nach Fischer'schen Architekturen von mehr als 3 m Höhe gefesselt werden, die so aufgestellt sind, daß das Türgewände des Nachbarsaales ihnen als Rahmen dient. (Treppenhaus des Palais Trautson, Fassade der Hofbibliothek u. a.) Dies Zugeständnis an einen weiteren Besucherkreis wird man billigen müssen, hingegen hätte es vermieden werden sollen, die kleine Handzeichnung eines Schmerzensmannes, die im Original 32,6 x 23,7 cm mißt, auf etwa 1,50 x 1 m zu vergrößern, oder ähnlich die Entwürfe für Monstranzen (20/1). Im übrigen sind aber die großen Photos besonders dankenswert, weil sie Kunstwerke bringen, die man sonst nie oder nur schlecht abgebildet findet: das Innere der Kirche von Kirchental bei Lofer oder der Kirche von Frain, besonders aber die oberste Raumzone der Kurfürstenkapelle in Breslau. Ein ausgezeichnete Gedanke war es, die Fischer'schen Werke durch kleine, dezente Photographien mit den europäischen Architekturen zu konfrontieren, die bei ihrer Entstehung Pate gestanden haben. In diesen Bild-Kommentaren finden sich viele schlagende, aber auch viele neue Vergleiche. Besonders einleuchtend erschien uns die Heranziehung eines Renaissance-Portals von Schloß Chantilly für die Tore des Reitstallgebäudes von Eisgrub (5; V 1) oder der Fassade der Beguinenkirche in Brüssel für die Giebel über den Seitendurchfahrten der Karlskirche (53, V 4). Die Klärung des Stammbaums des Grundrisses der Salzburger Kollegienkirche war nicht neu, ist aber höchst instruktiv (25, V 1-4), wie überhaupt das verschiedenartige Handzeichnungs-Material für diesen Bau, das ja auch Gegenvorschläge des Auftraggebers enthält, so reich und dicht ist, daß es das gelungenste Beispiel für das Stadium der planenden Vorbereitung eines Fischer'schen Baues auf der Ausstellung bot. (Gottlob, daß der Katalog der Ausstellung unter 25/4 nun endlich entscheidet, daß es sich um eine Zeichnung für eine ebene Zweiturmfront handelt. Noch F. Hagen-Dempff hatte 1949 die Möglichkeit der

Orthogonalprojektion einer geschwungenen Fassade in Erwägung gezogen, wogegen der Katalog nun ein schlagendes Argument bringt.)

Kein geringeres Lob als die ausstellungstechnische Seite verdient die gelehrte Vorbereitung und Durcharbeitung dieser Fischer-Schau. Da ist alles genau so lebendig und präzise angefaßt worden, und so springt manche Bereicherung für unser Bild von dem großen Architekten heraus. Das Palais Rofrano-Auersperg, das zwar schon Ilg (1895) und M. Dreger (1910) für Fischer beansprucht hatten, von dem aber in der Literatur des letzten Menschenalters nicht mehr die Rede war, ist nun unter die Spätwerke Fischers eingereiht worden (62). Der Mittelrisalit des Soldatenspitals in der Alservorstadt wird entschieden für Fischer in Anspruch genommen, eine Entstehung nach des Meisters Tode von einem anderen Architekten gar nicht erwogen (57). Durch Vedute 41/3 wird die Veränderung des Augartenpalais schon für vor 1769 – 74 festgelegt usw.

Eine solche umfassende Übersicht über ein künstlerisches Lebenswerk rückt natürlich die offenen Fragen besonders vor Augen. Die wichtigste scheint uns die nach dem Zeichner Fischer zu sein. Daß ein Architekt, der nach seinen eigenen Angaben gleichzeitig „14 große Werke unter der Hand“ hat, einem vielköpfigen Baubüro vorsteht, in dem zahlreiche Zeichner sitzen, ist ja selbstverständlich. So ist also Werkstatt-Beteiligung in verschiedenen Graden anzunehmen. Prachtvoll ließ sich der Unterschied zwischen einer Skizze und einer Reinzeichnung für die Historische Architektur dadurch vergleichen, daß 26/5 und 26/4 auf derselben Wand nebeneinander hingen. Ob aber der Gedanke schon Ketzerei bedeutet, daß die Agramer Reinzeichnungen nicht durchaus von der Hand J. B. Fischers sein müssen? (Selbstverständlich hat er selbst sie beschriftet.) Die Stichvorlage für die Fassade des Palais Trautson stammt z. B. gewiß von Josef Emanuel. Fischer ist auch als Zeichner genial, wie das einzige freie Skizzenblatt für die Historische Architektur und der Entwurf für den Huldenbergschen Garten (beide im Codex Montenuovo) beweisen. Kann aber der sorgfältige und ängstliche Prospekt für diese Villa, trotz der beigeschriebenen Versicherung von Nikodemus Tessin d. J., wirklich von der Hand Fischers stammen? Wir können es uns kaum vorstellen. (47/2 gegen 47/3.) Relativ einfach liegt der Fall bei dem mehr als 1 m hohen Entwurf für den Hochaltar der Salzburger Franziskanerkirche (42/1). Da muß die Ausführung der Werkstatt gehören. Die von Sedlmayr schon 1932 (Belvedere, p. 105) angekündigte Untersuchung über das Problem der Werkstattzeichnung steht immer noch aus.

Diese Ausstellung ist nicht nur die großartigste, die seit Menschengedenken für einen Architekten veranstaltet wurde, das Gedächtnis dieser Schau wird auch weitergetragen werden durch den Katalog mit 242 Seiten Text und mehr als 50 Abbildungen auf Tafeln, eine stupende Leistung, in der sich umfassende Gelehrsamkeit mit Klarheit der Gruppierung des Stoffes und Exaktheit der Beweisführung verbinden. Das erstaunlich hohe Niveau der wissenschaftlichen Festgaben zum Fischer-Jubiläumsjahr wird durch diesen Katalog Aurenhammers mitbestimmt.

HANS SEDLMAYR, *Johann Bernhard Fischer von Erlach*. 348 Seiten Text u. 336 Abb. auf Tafeln. Groß Quart. Wien o. J. (1956).

Im Frühsommer 1925 erschien eine Monographie über Fischer von Erlach d. Ä. Es war ein merkwürdiges Buch, und auf Erkundigungen hin erfuhr man, daß sein Verfasser ein junger Wiener Architekt wäre, der unter dem Eindruck der Persönlichkeit Dvoraks zur Kunstgeschichte hinüber gewechselt sei. Das Buch brachte keine Darstellung, sondern bestand eigentlich nur aus 4 kritischen Verzeichnissen und Werklisten. Man sah sogleich, daß der Verf. eine große analytische Begabung hatte, und den Schreiber der beiden Aufsätze über „Gestaltetes Sehen“ und den Vater der „Struktur-Analyse“ spürt man auf manchen Seiten schon zwischen den Zeilen. Dieses erste Fischer-Buch war jugendlich ungleichmäßig und sorglos. Der Wiener Karlskirche hatte der Verf. zwar eine ganze Seite eingeräumt, aber dabei war der Innenbau überhaupt nicht erwähnt worden. Der Salzburger Kollegienkirche war es kaum besser ergangen. Aber es waren erstaunlich hellsichtige Partien in dem Buche: so das Aufgreifen und Fortführen von Gedanken von M. Dreger, der schon 1914 die Verbindung zwischen Fischers Spätstil und der Architektur der vorklassischen Zeit in Frankreich geknüpft hatte (Österreichische Kunsttopographie, Band XIV, Hofburg, p. 250.), „dieses Zurückgreifen über dreiviertel Jahrhundert auf eine Kunst, die um 1720 schon ganz antiquiert, vergessen oder in anderen Strömungen aufgegangen war“ (p. 29), – so die überraschendsten Bemerkungen über Borromini, aus denen dann später das Buch über diesen großen Seicentisten hervorwachsen sollte.

Der Verf. ist seinem Helden Fischer treu geblieben, und wenn er 31 Jahre nach dem Erscheinen seiner ersten Monographie nun nach vielen Vorarbeiten, die in Aufsätzen niedergelegt wurden, ein neues Buch über den Architekten herausbringt, so braucht man keine Erkundigungen mehr einzuziehen, wer dieser Gelehrte sei. Ein Vergleich zwischen den beiden Büchern von 1925 und 1956 drängt sich natürlich auf. Aus dem schmalen Band von 69 Seiten ist ein Volumone geworden. Die 18 Handzeichnungen, die das frühe Buch kennt, sind inzwischen auf 184 angewachsen. Diese Verzehnfachung haben die Funde zweier geschlossener Zeichnungsbestände bewirkt, die 79 Blätter der Agramer Universitätsbibliothek, die vorwiegend Studien zur „Historischen Architektur“ enthalten, und der Codex Montenuovo. An den Katalog der Handzeichnungen schließt sich ein hocharwünschtes Verzeichnis der Stichwerke und Stiche von Vater und Sohn Fischer. Aus der einen Seite Text über die Karlskirche sind inzwischen 12 geworden, aus den 8 Zeilen über das Stadtpalais des Prinzen Eugen in der Himmelpfortgasse im ganzen 2 Seiten. Dem ersten Bande fehlte ein Verzeichnis der Urkunden und Regesten – es ist jetzt fast 30 Seiten stark. Der Forscherleidenschaft des Verf. entspricht die buchtechnische Leistung des Verlags. Die 248 fast durchwegs ganzseitigen Tafeln nach Werken Fischers sind von hervorragender Schärfe und Qualität, und die kleinen Vergleichsabbildungen nach Werken anderer Architekten stehen ihnen nicht nach.

Da der Verf. ein sehr stolzes und freimütiges Buch geschrieben hat, so weist er selbst dauernd auf die Fehler seiner ersten Monographie hin, die er nun berichtigt. Dabei kommt es weniger auf einzelne Paläste an, die der jugendlich-überkritische Forscher vor einem Menschenalter Fischer genommen hatte und denen er nun ihren Platz im Werke des Meisters zurückgibt. (Palais Althan in der Rossau, Schloß Neuwaldegg bei Wien, Palais Eckardt, p. 148 ff.) Viel wichtiger ist die Umzeichnung der ganzen Gestalt. 1925 hatte der Verf. seinen Helden zu einem Adepten Borrominis gemacht – inzwischen aber ist durch den von Hofrat Wilhelm gefundenen Brief von 1688 ein sehr langer, angeblich 16jähriger Aufenthalt Fischers bei Bernini gesichert, und vor allem haben wir erst 1931 Einblick in den künstlerischen Schaffensprozeß dieses größten italienischen Künstlers des Seicento gewonnen durch die ausgezeichnete Publikation der Handzeichnungen des Meisters durch H. Brauer und R. Wittkower. So sind dem Verf. denn die Augen aufgegangen für die engen Bindungen Fischers an Bernini. Borromini ist dem Verf. nur noch „sozusagen das Salz, das seine (i. e. Fischers) Kunst davor bewahrt, ein fader Klassizismus zu werden.“ (p. 17) U. E. läßt der Verf. aber das Pendel nun zu sehr nach der anderen Seite ausschlagen. Die Beziehungen Fischers zu Borromini bleiben enger, als der Verf. Wort haben möchte. Wenn Sedlmayr z. B. den Hochaltar der Franziskanerkirche in Salzburg beschreibt (p. 86), so tut er das mit denselben Worten, mit denen er die Doppelfunktion der „Apsiden“-Kalotten auf der Mitte der Seitenwände von San Carlo alle quattro fontane gekennzeichnet hatte! Daß Entlehnungen von Einzelformen Borrominis bis in die letzten Spätwerke hinein zu belegen sind (z. B. die Cherubshermen der Kurfürstenkapelle in Breslau), gibt der Verf. ja selbst zu (p. 137). Die Nachweise solcher Entlehnungen aus dem Oeuvre Berninis sind freilich schlagender: niemand hatte bisher gesehen, daß die Türme der Kollegienkirche in Salzburg das erste deutsche Turmpaar sind, das sich nicht mühsam von den Stockwerken erst losringen muß, sondern vom Sockel her als selbständiger Körper ein Eigenleben führen darf. Sedlmayr hat auf diese Grundtatsache nicht nur aufmerksam gemacht, sondern er hat auch das Vorbild für diese Konzeption in dem Bernini-Entwurf für die Fassade von St. Peter (Brauer-Wittkower, Taf. 156) nachgewiesen. Überzeugend ist auch der Nachweis, daß der Entwurf für den Turm von Herzogenburg (Graz, Museum) auf Berninis Peterstürme zurückgreift.

Der Vergleich mit der ersten Fischer-Monographie von 1925 läßt aber deutlich werden, wie wenig selbst die Entwicklung bedeutender Gelehrter deren wissenschaftliche Grundhaltung zu ändern vermag. Der immense Zuwachs an Forschungsergebnissen, die Erweiterung des historischen Blickfelds, die Bereicherung der sprachlichen und stilistischen Darstellungsmittel des Schriftstellers Sedlmayr können nicht darüber hinwegtäuschen, daß der Autor seine Aufgabe genau so angepackt hat wie 1925. Da er ein Analytiker ist, so ist er kein Epiker; da es für ihn kein „abschließendes Fischer-Bild“ gibt, sondern nur stets neue „Annäherungen“, so will er ein Forscher und kein Erzähler sein. Dieser sehr stolze Standpunkt macht es dem Leser recht oft schwer! Der Verf. trägt nur eigene Ansichten und Ergebnisse vor, der

„Stand der Forschung“ ist aus einem dem Text parallel geführten Kommentar zu erfahren (p. 161 ff.), so daß der Leser eigentlich dauernd gezwungen ist, zwischen beiden Texten hin und her zu springen. Außerdem sind diese Kommentare oft so knapp gehalten, daß man nicht nur Spezialist für Barockarchitektur, sondern im Grunde auch Wiener sein muß, um sich auszukennen. Jedenfalls kann man sich nicht an die Lektüre machen, ohne das Dehio'sche Handbuch der österreichischen Kunstdenkmäler, den alten Ilg u. a. Hilfsquellen bei der Hand zu haben. So wird z. B. Schloß Neuwaldegg in zwei Tafeln vorgestellt. Da die eine einen Gobelin, die andere einen Stich des 18. Jahrhunderts wiedergibt, so muß im Leser der Verdacht aufsteigen, das Gebäude existiere nicht mehr. Der Kommentar p. 172 sagt darüber kein Wort, er verweist nur mehrfach auf eine ungedruckte Dissertation der Technischen Hochschule Wien! Hier hilft also nur der Dehio weiter. Schloß Liblitz bei Melnik ist im Text fünf Mal erwähnt, aber erst bei der letzten Zitation findet man die Daten, die man als Grundlage braucht. Nicht immer erfährt man aus dem Kommentar, wann alle jene Lustschlösser Fischers vor der rauhen Wirklichkeit kapituliert haben und ihre Dachaufbauten erhielten.

Alle nicht gesicherten Werke Fischers kommen im eigentlichen Text p. 5–144 überhaupt nicht vor, sondern nur im Kommentar (z. B. Lustgebäude Huldenberg in Weidlingau p. 156 und 199, Felsenreitschule in Salzburg p. 175, die Kirche von Schloß Frain p. 186, die Lunette des Aula-Portals der Salzburger Benediktiner-Universität p. 222, das Augartenpalais p. 219 f.). Andere sind in den Text zwar aufgenommen, aber allzu lakonisch behandelt: eine Drittelseite über Klesheim ist zu wenig (p. 102); warum der Bau auch in der ursprünglichen Gestalt wie ein Fremdkörper unter den anderen Lustgebäuden wirkt, sähe man gern geklärt. Auch über die Rolle des Holzmodells wäre man gern belehrt. Zwar sind die Zeiten längst vorbei, da man an der Zugehörigkeit des Palais Batthyány in der Renngasse zum Werke Fischers Zweifel hegte, gleichwohl sähe man p. 117 gern, daß seine teilweise sonst nie wieder auftretenden Formen als echte Inventionen Fischer'schen Geistes glaubhaft gemacht würden.

Hat Sedlmayr also nichts daran gelegen, das Wissen seiner und der voraufgehenden Generation über Fischer in seinem Buche „beizusetzen“, so hat es seinen Freimut und Scharfblick um so eher gedrängt, auf die großen Lücken der Fischer-Forschung immer wieder hinzuweisen. Bei der Besprechung der Stuckdekorationen der Mausoleen von Ehrenhausen und Graz (p. 78) verzichtet der Verf. auf jeden stilistischen Einordnungsversuch, weil Untersuchungen über die Geschichte und den Stil des italienischen und österreichischen Stucks zwischen 1670 und 1720 noch vollständig fehlen. Ebenso offen berichtet der Verf., daß er über die Abgrenzung der Anteile von Vater und Sohn Fischer an der Hofbibliothek noch keine festen Überzeugungen besitzt. Es geht hier vor allem um die Frage, ob das Mittelrisalit des Soldatenspitals in der Alservorstadt ein Vorläufer oder ein Nachklang der Hofbibliothek ist. „Die endgültige Klärung dieser Frage ist gegenwärtig eines der brennendsten Desiderata der österreichischen Barockforschung“ (p. 211). Auch bei der Vollendung

und Umgestaltung des Schwarzenberg'schen Gartenpalais am Rennweg (ursprüngl. Mannsfeld-Fondi) bekennt der Verf. (p. 215) seine Unsicherheit über die Art der Mitarbeit Josef Emanuels – dessen Gestalt sich überhaupt einer scharfen Konturierung durch die Forschung spröde entzieht. Selbstredend ist der große Entwurf für den Michaelertrakt der Hofburg jetzt aus dem Oeuvre Johann Bernhards ausgeschieden und dem Sohne zugewiesen. Die Tafel erscheint heute unter einer Rubrik: „Nicht von Johann Bernhard Fischer von Erlach“ (Taf. 246). Aber im Kommentar (p. 153) wird m. E. die stilistische Haltung dieses sog. „Ersten Projektes“ von Sedlmayr verkannt. Der Entwurf Josef Emanuels enthält sehr viele Hildebrandt'sche Motive, um den Rivalen und augenblicklichen Favoriten mit seinen eigenen Waffen zu schlagen. (Die optische Auflösung der Wand, was so gar nicht zur Stufe der Hofbibliothek paßt, die Lambrequins, die Art der Schweifung der Dach-Pavillons der Mittelrisalite der beiden Stirnseiten usw.)

Wessen Scharfblick sein eigenes literarisches Werk, an dem er ein volles Menschenalter gearbeitet hat, so sehr als Torso sieht, der könnte – so sollte man meinen – leicht der Gefahr erliegen, seine Gedanken in vorläufigen Mitteilungen auszusprechen, anstatt gültige und adäquate Formulierungen für so hohe künstlerische Erscheinungen zu suchen. Sedlmayr aber schreibt ein prachtvolles Deutsch. Hier vor allem kommt es ihm zugute, daß er es verschmähte, den Wissensballast der zwei letzten Forschergenerationen in seinen Text hineinzuarbeiten. So braucht seine Sprache nur den eigenen Gedanken zu dienen; sie ist prägnant und von limpider Klarheit. Auch über diesem Text könnte der Satz stehen, den der Verf. an den Anfang seines großen Oeuvre-Katalogs gesetzt hat: „Ich habe mich für verpflichtet gehalten, mich in *jedem* Fall zu entscheiden“ (p. 161). Der Absatz „Ein Zeitalter endet“ (p. 62 ff.), die Schilderung der „vulkanischen“ 80er Jahre des 17. Jahrhunderts (p. 26 f.), die paar Sätze über das Wesen der „Historischen Architektur“ (p. 54), schließlich der Schlußabschnitt über die „Vienna Gloriosa“ (p. 35) – das sind Partien einer makellosen Prosa.

Auf vielen Seiten finden sich die feinsten Beobachtungen, die in des Verf. erstem Fischer-Buche noch nicht stehen. Besonders schön der Abschnitt, in dem gezeigt wird, daß ohne die Wiener Baukunst der 60er Jahre des 17. Jahrhunderts mit ihrer Modellierung der zartesten Flächenstufen an den Fassaden (Leopoldinischer Trakt der Hofburg) sich Fischer die Werte der französischen Frühklassik kaum so leicht erschlossen hätten (p. 23). Vorzüglich die Äußerungen über den „Bildhauer-Architekten“, über die Instrumentation der Wand, über den Primat des Außenbaues (p. 72), über Fischers Stellung innerhalb der historischen Abfolge der Stile (p. 76). Was über Fischer als den Begründer – und alleinigen Träger – des „Reichsstils“ geschrieben wird (p. 39 ff.), werden manche Forscher ungern lesen, wir halten diesen Passus gleichwohl für richtig. Dem ersten Fischer-Buche vor mehr als 30 Jahren fehlte jede ikonologische Ausdeutung der Bauten. Inzwischen hat sich der Verf. so sehr in die Welt der barocken Ikonographie und Allegorie eingearbeitet, daß hier Höhepunkte des Buches liegen. Sehr mit Recht hat Sedlmayr die Deutung der Fassade der Karls-

kirche in Wien als Beitrag zur Festschrift für Hans Kauffmann beige-steuert. Wenn er sie so doppelt drucken ließ, empfand er wohl selbst diesen Abschnitt als den Glanzpunkt seines Buches (p. 123 ff.). Hingegen sind des Verf. formgeschichtliche Untersuchungen zur Karlskirche wohl durch den weiter unten zu besprechenden Beitrag zum Fischer-Jahr von L. Popelka z. T. überholt. Es scheint tatsächlich so zu sein, daß bei der Rückkehr Josef Emanuels nach Österreich der Tambour der Karlskirche bereits fertig stand und die Wölbung auch schon etwa zur Hälfte hochgeführt war, so daß wir nicht mehr gezwungen sind, hier den Anteil des Sohnes gegen den des Vaters abzugrenzen. Zukünftig scheint die Karlskirche der Rubrik „Alterswerke großer Meister“ ohne Vorbehalt anzugehören. Auch das Verhältnis Fischers zur französischen Hoch-Klassik scheint nicht so negativ gewesen zu sein, wie Sedlmayr es zu Gunsten der Frühklassik zeichnet.

Wir schließen mit einem Wunsche, den uns ein Passus auf S. 47 eingibt. Dort beklagt der Verf., daß Lucas von Hildebrandt bei der Vergebung von manchen Aufträgen Fischer verdrängt habe. „Es ist nicht auszudenken, welches Gesicht die österreichische Architektur angenommen hätte, wenn Fischer alle diese Aufgaben übertragen worden wären.“ Wir vermögen nicht ernstlich zu glauben, daß Sedlmayr diese Verarmung historischen Lebens als Mensch und Historiker Freude machen würde. Was wäre uns Bernini ohne seinen Gegenspieler Borromini, was Rembrandt ohne Rubens, was Poussin ohne Claude, was Manet ohne Degas? Aber nach dieser Bemerkung Sedlmayrs erscheint es uns an der Zeit, daß Bruno Grimschitz' wunderbares, seit Jahrzehnten vergriffenes Hildebrandt-Buch endlich in zweiter Auflage erscheint. In dem vorliegenden Buche ist sehr viel von den beiden Säulen vor der Fassade der Karlskirche die Rede. Wir werden belehrt, daß sie nicht *einen* Sinn haben, sondern daß die barocke Allegorie mindestens vier Interpretationsmöglichkeiten gewährt, ja gebietet. Wie diese beiden Säulen des Herkules, umwunden mit einem Schriftbände, auf dem die Devise Kaiser Karls VI. steht „Fortitudine et constantia“, den Eingang der Karlskirche flankieren, so möchten die großen Monographien über die Fürsten der österreichischen Barockarchitektur Fischer und Hildebrandt von Sedlmayr und Grimschitz am Eingang aller Forschung über das österreichische 18. Jahrhundert stehen, durch die alle hindurch müssen, die sich diesem großen Gegenstande in den nächsten Jahrzehnten liebend, verehrend und forschend nahen.

GEORGE KUNOTH, *Die Historische Architektur Fischers von Erlach*. (Bonner Beitr. zur Kunstwissenschaft, Band 5). 244 S. Text und 184 Abb. auf Tafeln. Düsseldorf o. J. (1956).

Man sollte denken, zu einer Arbeit über dieses Thema könne sich nur ein Gelehrter entschließen, der über Studien zur Architekturgeschichte des Barocks alt geworden ist. Denn die Voraussetzungen, die ein solcher Autor mitzubringen hat, sind kaum zu erfüllen: er muß ja nicht nur ein Kenner der Renaissance- und Barock-Architektur des Abendlandes, sondern auch der Baukunst im nahen und fernen Osten sein. Als Archäologe muß er nicht nur den Überblick über die Ergebnisse der

Spatenwissenschaft und der modernen Entdeckungen seit der Mitte des 19. Jahrhunderts besitzen, vor allem sollte er in der Geschichte der Antikenrezeption und -tradition seit den Tagen der Frührenaissance zu Hause sein. Renaissance-Philologie muß ihm so vertraut sein wie Ägyptologie, Münz- und Medaillenwesen so sehr wie Emblematik und Heraldik. Es wäre das rechte Thema für Dagobert Frey gewesen. Jahrzehntlang haben wir die heimliche Hoffnung gehegt, er würde das Thema anpacken. Nicht ohne Beklommenheit vernimmt man daher, daß das vorliegende Buch eine Bonner Dissertation sei.

Um es gleich zu sagen: es ist eine ausgezeichnete Doktorarbeit und der Verf. besitzt eine ungewöhnliche Reife und einen Überblick über seinen Stoff, wie ihn wohl selten Promovenden haben – aber diesem so sehr schwierigen Thema ist er gleichwohl das Meiste schuldig geblieben.

Die Arbeit ist so aufgebaut, daß der Verf. auf p. 21–175 einen fortlaufenden Kommentar zu den einzelnen Tafeln der 5 Bücher des Werkes gibt, wobei die Tafeln mit geringen Ausnahmen auch abgebildet werden. (Was fehlt, kann man verschmerzen, I, Taf. 12 „Die Gegend des großen Nil-Falls“, Taf. 17 Labyrinth von Kreta und Venustempel von Paphos usw.) Neben die Stiche der Historischen Architektur treten, wo die Abweichungen es gebieten, die Vorzeichnungen der Agramer Bibliothek, dazu Vergleichsabbildungen, vor allem andere Rekonstruktionen, auf denen Fischer aufbaute: Heemskerck, Athanasius Kircher u. a.

In einem zweiten, sehr viel kürzeren Teil gibt der Verf. „Zusammenfassung und Auswertung“ seines Kommentars (p. 177–226). Wir beschäftigen uns zunächst mit dem ersten Teil.

Da der Verf. die Behutsamkeit und die Erfahrungen nicht besitzen kann, die eine jahrzehntelange Forscherarbeit verleiht, so knüpft er die Fäden zu kurz. Entweder übersieht er wichtige Glieder in der Kette der Antiken-Tradierung, oder – noch lieber – läßt er seinen Helden Fischer den ersten sein, bei dem diese oder jene Erkenntnisse, Methoden usw. auftreten. Dafür einige Beispiele.

Buch I, Taf. 18 (p. 54). Dieser Kommentar zum „Macedonischen Berg Athos in Gestalt eines Riesen“ ist einer der kürzesten des Buches. Er ist keine halbe Seite lang und nicht mit einer einzigen Anmerkung oder Literatur-Hinweis versehen. Der Verf. weiß nur von den antiken Quellen Plutarch, Strabo und Vitruv, aus denen Fischer das Thema geschöpft habe. Er sagt kein Wort davon, daß es eine *Bildtradition* gibt, daß gerade die größten Namen der Kunst der Renaissance und des Barock sich mit dem Thema beschäftigt haben, daß dies Thema also für Fischer „in der Luft lag“. Der Stoff ist im ersten Augenblick, da es möglich war, nämlich in der Frührenaissance, von den italienischen Künstlern aufgegriffen worden, und zwar von L. Alberti, Filarete und Francesco di Giorgio (vgl. Wolfgang Lotz, Florentiner Mitteilungen V, 1937–40, p. 428 ff.). In einem der Meisteraufsätze unserer Disziplin hat dann Werner Körte die Gestaltung des Themas über Michelangelo, Giovanni da Bologna und Pietro da Cortona (*Abb. 1*) bis in die Goethe-Zeit hin verfolgt, wobei natürlich auch Fischers Darstellung abgebildet und abgehandelt wird. (Deinokrates und die barocke

Phantasie. Die Antike 13, 1937, p. 289 ff.) Vermutet der Verf. (p. 190), das „Erstaunen der ‚Antiquitätskundigen‘ muß unbeschreiblich gewesen sein, wenn sie beim Weiterblättern auch den . . . Macedonischen Berg Athos in Gestalt eines Riesen sahen“, so antworten wir: „Durchaus nicht, sie werden diese Tafel eher erwartet haben!“

Ganz ähnlich liegt der Fall auch bei Buch I, Taf. 17, (p. 53), nur daß hier die Versäumnisse des Verf. nicht zu Verzeichnungen geführt haben. Denn auf diesem ebenfalls kaum eine halbe Seite langen Kommentar über das Labyrinth von Kreta springt die Darstellung von der römischen Münze der augusteischen Zeit sofort zur Rekonstruktion des Athanasius Kircher von 1679 über. Existierte das Mittelalter auch für Fischer nicht, wirkten dessen Denkmäler also nicht auf seine archäologischen Wiederherstellungen ein, so erführe man doch gern, daß das Labyrinth eines der allergroßartigsten und aufschlußreichsten Themen der mittelalterlichen Kunst- und Geistesgeschichte gebildet hatte, was ja durch einen Hinweis auf H. R. Hahnloser, Villard de Honnecourt, Wien 1930, p. 38 ff. leicht zu bewerkstelligen gewesen wäre. Von den Labyrinthen in der Gartenbaukunst der Renaissance und des Barock wäre unbedingt zu handeln gewesen.

Es gibt eine ganze Reihe von Beispielen, wo Fischers Rekonstruktionen sich so eng an ein bestimmtes Vorbild der Renaissance oder des Barock anschließen, daß der Verf. scheinbar mit Recht auf das Suchen nach weiteren Vorlagen und Einflüssen verzichtet. Aber doch nur scheinbar! Ein typisches Beispiel dafür ist gleich eingangs die Wiederherstellung des Salomonischen Tempels (p. 23 ff.). Natürlich steht das übermächtige Vorbild des Ezechiel-Kommentars des spanischen Jesuiten Villalpando von 1596 – 1604 außerhalb jeder Diskussion. Wenn aber in diesem Zusammenhang der Name des Carlo Fontana überhaupt nicht fällt, so ist das nicht recht zu begreifen. Schließlich war dieser Vorsteher des Bernini'schen Baubüros ein Mensch, der Fischers Weg nicht flüchtig gekreuzt haben wird, sondern mit dem er während mehr als einem Jahrzehnt Umgang gepflogen haben muß! Fontana nun hatte in seinem „Templum Vaticanum et ipsius origo“ (1694) im 6. Buche einen Vergleich zwischen Peterskirche und Salomonischem Tempel angestellt. (Coudenhove-Erthal, Carlo Fontana, Wien 1930, p. 86.)

An einer Rekonstruktion des Mausoleums von Halikarnass hatte sich auch schon Sir Christopher Wren versucht. (Vgl. die Monographien von L. Weaver, London 1923, p. 132 ff. und Vict. Fürst, London 1956, p. 170.)

Im übrigen sind die Kommentare des Verf. oft sehr launisch-ungleichmäßig ausgefallen. Wird seine an sich ja hübsche Entdeckung, daß Fischer sich für die Rekonstruktion des Aquädukts von Karthago an die Kartons der berühmten Tunisfolge gehalten habe, die Jan Corn. Vermeyen für Kaiser Karl V. zeichnete, vom Verf. übermäßig breit vorgetragen (p. 60 ff.), so ist er bei dem Nachweis der Standorte von Fischers antiken Vorbildern oft recht lakonisch! Kein Wort über Standort und Schicksale des römischen Drususbogens (p. 68), keine Silbe über die Identifizierung des von Fischer „Trajansbogen“ getauften Denkmals, „wovon noch heut zu Tage Rudera zu sehen“ (p. 74). Aus dem ausgezeichneten Pauly-Wissowa-Artikel „Triumph-

bogen“ von Heinz Kähler (II. Reihe, VII A1, 1939, Sp. 388) ist nun leider ersichtlich, daß mindestens zwei, wahrscheinlich sogar drei Bogen für Trajan auf dessen Forum standen. Kein Bericht, ob die antiken Marmorvasen „aus dem Antiquitäten-Saal zu München“, die als Fischers Vorbilder für das 5. Buch von ihm zitiert werden (p. 170), sich im Antiquarium der Residenz oder in den staatlichen Antikensammlungen von München haben nachweisen lassen.

Die Versuche des Verf., die Bauten Fischers aus seinen Rekonstruktionen zu erklären und umgekehrt, wirken oft wie an den Haaren herbeigezogen. Sehr seltsam mutet z. B. der Gedanke an, in Schloß Klesheim sei die Repräsentationsidee von Ali Kapu neu erstanden. „Der Salzburger Landesherr nahm bei Festen und Empfängen den Platz des Schah ein“ (p. 155). Daß „der Fürstbischof und sein Hof das Eintreffen der Gäste zu Pferd und Karosse von der Klesheimer Loggia“ beobachtet hätten (p. 151), ist bei dem Barock-Zeremonial, über das wir genau unterrichtet sind, gar nicht denkbar. Ein Fürst des 18. Jahrhunderts späht nicht nach seinen Gästen aus, er wird ihrer im Treppenhaus zuerst ansichtig, und genaue Vorschriften bestimmen, wieviel Podeste und Stufen er den Ankommenden entgegenzulegen darf.

Das Wort „humilitas“ steht nicht deshalb auf allen Rahmen, in denen sich Altarblätter des Hl. Karl Borromäus befinden, um „auf den von einem Mönch des Humiliterordens auf den Erzbischof Karl Borromäus versuchten Mordanschlag hinzuweisen“ (p. 229, Anm. 100). Nein, „humilitas“ ist vielmehr die Devise des großen Heiligen!

Nun zu Teil II!

Leider verstehen wir unter einer „Zusammenfassung und Auswertung“ etwas vollständig anderes als der Verf.! Wie viele Fragen drängen sich hier auf, die Kunothe sich leider gar nicht gestellt hat! Zunächst einmal: in Agram liegen 79 Vorzeichnungen für die Historische Architektur, von denen aber nur 62 in Stiche für das Werk von 1721 umgesetzt worden sind. Was hat es mit den übrigen 17 Blättern auf sich, die in das Buch nicht eingegangen sind? Der Verf. spricht sich darüber nicht aus.

Ferner erwartet man hier doch eine Begründung der Denkmäler-Auswahl, die Fischer für die einzelnen Bücher trifft. Wie höchst seltsam ist doch die Zusammenstellung der römischen Monumente! Allein für das Erscheinen des Amphitheatres von Tarragona und des riesigen Ruinenfeldes von Palmyra hat Fischer selbst die Erklärung gegeben: weil sie „die Gränze der Römischen Siege gewesen“ (p. 194); sie machen also die Erstreckung der römischen Provinzen nach Westen und Osten anschaulich! Aber warum fehlt das Pantheon, das doch als christliche Kirche Santa Maria ad Martyres seinen Holzschnitt in jedem Pilgerführer hat? Eben weil es als christliche Kirche dient oder weil es keine Ruine war und es nichts zu rekonstruieren gab? Warum fehlt das Kolosseum, das doch zu allen Zeiten das erregendste antike Denkmal Roms gewesen war seit den irischen Pilger-Legenden des Frühmittelalters und auf das gerade eben wieder die Blicke der Antiquare gelenkt worden waren, denn Fischers römischer Bekannter Carlo Fontana hatte gerade erst ein Projekt für die Besetzung der ovalen Arena des Kolosseums mit einem barocken Zen-

tralbau entworfen. Es ist zwar erst posthum publiziert worden, aber Fischer hat sicherlich von dieser Idee gewußt. (Vgl. Coudenhove-Erthal, p. 97 ff., vor allem aber H. Sedlmayr, Kritische Berichte zur Kunstgesch. Literatur 3, 1930 – 31, p. 94): Noch viel merkwürdiger aber ist das Fehlen des Septizonium des Severus, das doch jede römische Archäologen-Generation zur Rekonstruktion gereizt hat, das Fehlen der Cecilia Metella bei Fischers großem Interesse für die Form der „Moles“ und das Fehlen der Tiberinsel in Form eines Schiffes. Diese Rekonstruktion, die so viele Stiche der Renaissance versuchen, spinnt keine Fabel aus, denn die beiden Spitzen der Tiberinsel S. Bartolommeo waren ja wirklich in der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts v. Chr. architektonisch gefaßt worden und versuchten, das ganze Eiland in ein Schiff umzudeuten (vgl. F. Krauss, Die Prora an der Tiberinsel. Römische Mitteilungen 59, 1944, p. 159 ff.). Leider wirft der Verf. gar keinen Blick auf die Tradition der *Mirabilia Urbis* oder der Pilgerführer.

Vor allem aber wäre in einer solchen abschließenden Zusammenfassung nun doch der Platz für eine Geschichte der Rekonstruktion antiker Ruinen seit der Renaissance gewesen. Der Verf. hat sie nicht geleistet, weil er darin wohl eine Schmälerung des Ruhmes seines Helden sah. Jedenfalls hätte eine solche Untersuchung erwiesen, daß nicht alles erst mit Fischer beginnt, daß dieser vielmehr eher das Endglied einer langen Kette darstellt. Wir können diese Entwicklung hier freilich nur kurz skizzieren. Für die Frührenaissance, der es noch erst um die Rezeption des Phänomens der antiken Formenwelt als Ganzes ging, konnten Rekonstruktionen noch keine Aufgabe bedeuten. Ob einem „Übergangsmeister“ zwischen Früh- und Hochrenaissance wie Francesco di Giorgio eine Schlüsselstellung zufällt, müssen künftige Forschungen erst erweisen. Mit Giuliano da Sangallo's Rekonstruktionen römischer Bauten, mit Lionardo da Vincis idealer Wiederherstellung des antiken Hafens von Civitavecchia (L. H. Heydenreich in *Raccolta Vinciana*, Fasc. XIV, Milano 1934, p. 39 ff.) kommen wir dann auf festen Boden. Hier hätte sich besonders das Foliowerk von Alfonso Bartoli, „I monumenti antichi di Roma nei disegni dei Uffizi di Firenze“, 6 Bde. Rom 1914 – 22, als eine unvergleichliche Fundgrube dargeboten. Vor allem ist es immer wieder der Tempel von Praeneste mit seinen Terrassen und Rampen, die sich den Berghang hinab entfalten, welcher die wissenschaftliche Phantasie der Renaissance- und Barockarchitekten beschäftigt hat bis zu Pietro da Cortona hin. (Vgl. die Listen der Rekonstruktionen bei R. Delbrück, *Hellenistische Bauten in Latium*. Straßburg 1907 – 12, I, p. 51 ff.) Sehr schwer wird es immer bleiben, historischen Sinn, Fabulierkunst und Täuschungslust bei Pirro Ligorio auseinander zu halten. Giovanni Battista Montano wird zwar einmal von Kunoth genannt (p. 76), aber seine „Architettura con diversi ornamenti cavati dall'antico“ hätte ganz anders ausgeschöpft werden sollen. Dies Buch ist zwar erst 1682 erschienen, aber sein Verf. (gest. 1621) ist in allem und jedem noch ein Mann des Cinquecento (Abb. 4). Ein genauer Generationsgenosse von Fischer aber ist der Elberfelder Peter Schenck (1660 – 1719), der zum Holländer geworden, einer der gesuchtesten Porträtstecher seiner Zeit war, aber auch 100 Blatt einer *Roma aeterna* in den 90er Jahren stach.



Abb 1 Pietro da Cortona Der „Alexanderberg“ Papst Alexanders VII
London, British Museum.



Abb 2 Peter Schenck Roma Aeterna Das Septizodium des Kaisers Septimius Severus
Amsterdam 1704

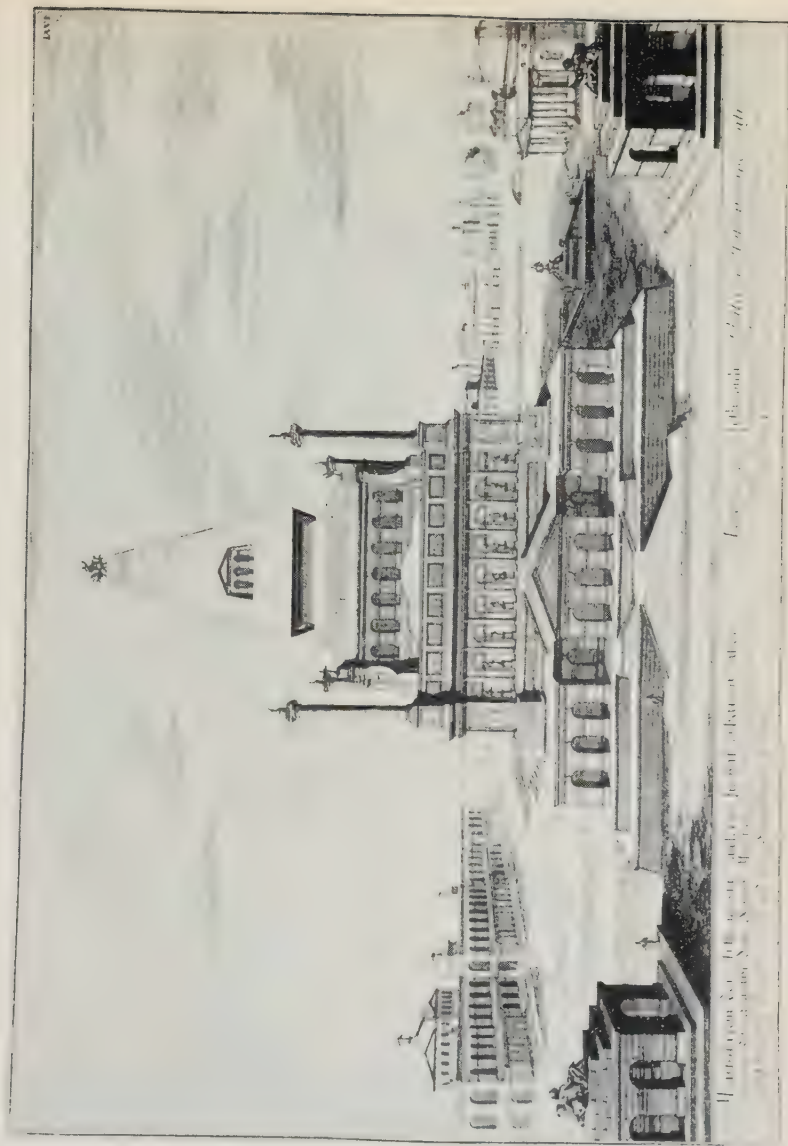
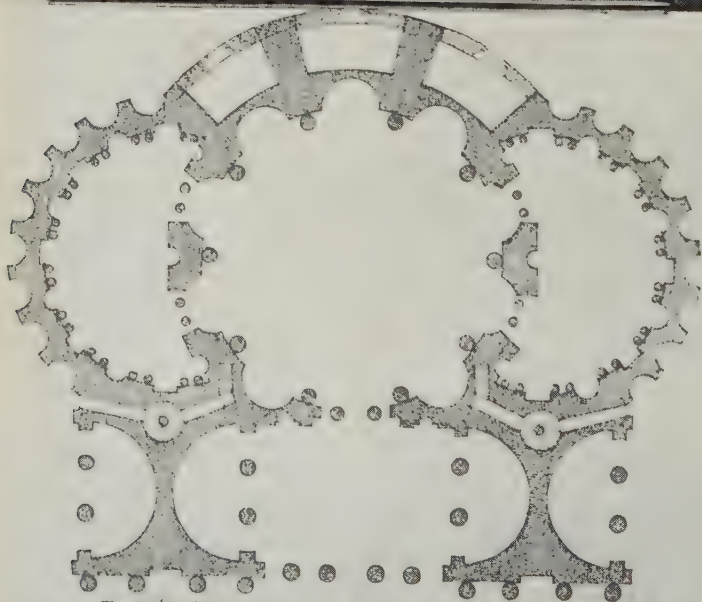
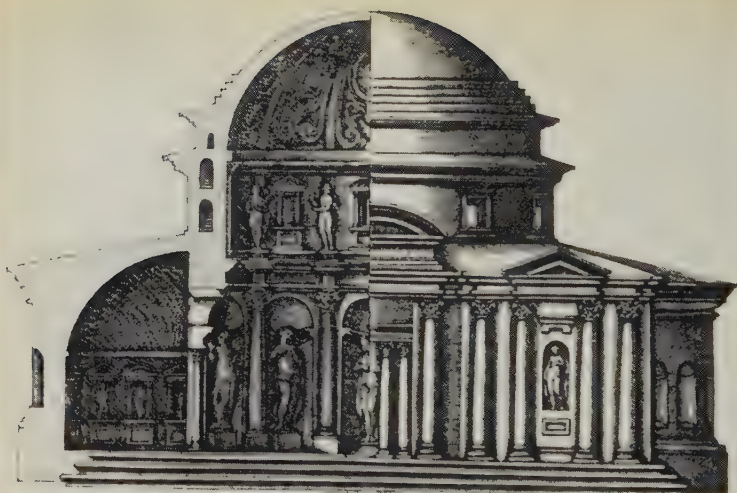


Abb. 3 J. B. Fischer von Erlach: Entwurf einer historischen Architektur.
Das Mausoleum von Halikarnass.



Tempio detto di Caio e Lucio, vicino la Chiesa di S.^{ta} Bibiana.

Abb. 4 Giovanni Battista Montano: *Le Cinque Libri di Architettura*.
Tempel des Caius und Lucius b. S. Bibiana. Rom 1691.

und in Amsterdam 1704 herausgab, mit den interessantesten und wunderlichsten Rekonstruktionen, über die u. W. wissenschaftlich überhaupt noch nicht gearbeitet wurde. Auf 2 Stichen hintereinander folgen sich regelmäßig der Rekonstruktionsversuch und dann die Ruine. Im ganzen gibt es 20 Paare solcher Gegenüberstellungen. (Fast alle Thermen, die Mausoleen, viele Tempel.) Der Vergleich von Schencks Wiederherstellungsversuch des Septizonium des Severus (*Abb. 2*) mit Fischers Tafel I, 6 vom Mausoleum in Halikarnass (*Abb. 3*) beweist nun freilich, wieviel moderner der schaffende Architekt denkt.

Bei der ungeheuren Bedeutung, welche die französische Klassik für Fischer als Vorbild besitzt, hätten vielleicht auch die französischen archäologischen Bemühungen stärker berücksichtigt werden sollen. Man entdeckte ja damals nicht nur Palmyra, der französische Gesandte bei der Goldenen Pforte Laurent d'Arvieux führte um 1660 eine Expedition nach Baalbek. Diese hielt sich zwar nur 2 Tage dort auf und die Beschreibung der Ruinen in den Memoiren des Diplomaten ist flüchtig. Aber zeichnerische Aufnahmen der Monumente gelangten nach Paris und von den 22 Tafeln mit Kupferstichen Jean Marots in den *Vues de l'Etranger* stellen allein 8 den Bacchustempel von Baalbek dar. (Über den Einfluß dieser Stiche auf die Louvre-Fassade Perraults hat Hans Rose, *Spätbarock*, München 1922, p. 114 gehandelt.)

Schließlich aber zur Hauptfrage, deren Beantwortung man im Schlußkapitel eines solchen Buches doch erhofft. Gleich im zweiten Satz des Vorworts seines Werks bezeichnet der Verf. Fischers „Historische Architektur“ als „die erste Weltgeschichte der Architektur“. Wer hat die Idee aufgebracht? Ist es ein echter Gedanke von Leibniz? Steht Heräus ebenfalls dahinter? Haben andere Künstler der Zeit schon Ähnliches gewollt? (Worauf Zeichnungen aus dem Nachlaß von Christopher Wren schließen lassen.) Steht Fischer hier gar auf den Schultern früherer Generationen? Gewiß hatte Giuliano da Sangallo in seinem *Libro* noch keinen weltgeschichtlichen Überblick, aber die Hagia Sophia, das Grabmal Theoderichs in Ravenna, das Baptisterium in Florenz in einem Bande zusammengestellt, verraten doch schon die universelle Tendenz. (Il libro di Giuliano da Sangallo. Cod. Vat. Barb. Lat. 4424, ed. Chr. Huelsen. *Codices e Vaticanis selecti*, Bd. XI, Leipzig 1910). Was hat nun statt dessen der Verf. unter einer „Zusammenfassung und Auswertung“ verstanden? Er hat in dieses Schlußkapitel immer wieder ganze Partien aus dem Kommentar übernommen, so erscheinen 8 Zeilen über die Hofstallungen von p. 149 auf p. 208 wieder, 6 Zeilen über den Venustempel von Paphos von p. 54 wieder auf p. 191 usw., usw. Ja, sogar innerhalb des Schlußkapitels selbst wiederholen sich die Sätze schnell! Auf S. 190 werden die drei Hauptleitsätze von Fischers Rekonstruktions-Methode im Wortlaut zitiert, auf S. 195 – 96 erscheinen sie schon wieder als Zitate. Wenn die Deutsche Forschungsgemeinschaft Bücher subventioniert, die die Darstellung derartig in die Breite zerrren, so ist das ihre Sache – aber der Leser jedenfalls ermüdet und wird ungeduldig.

Was auf dem Umschlag des vorliegenden Buches steht, das hatte schon bei der Vorankündigung aufhorchen lassen, daß es nämlich „neu entdecktes reiches Material

verarbeitet". Davon kann nun gar keine Rede sein. Als Abb. 153 wird lediglich das „Projekt eines Garthen-Gebäu neu Persianischer Bau-artt“, eine Bleistiftzeichnung aus Privatbesitz, veröffentlicht und als Abb. 101 a – c ein Brief Fischers über den ersten Entwurf für Schönbrunn aus dem Prager Archiv. Bei beiden Funden – welche übrigens beide nicht in der Fischer-Ausstellung zu sehen sind – fehlen jegliche Angaben über Provenienz, Papierbeschaffenheit, Wasserzeichen, Zeichnungsmaterial und -technik. Wir können uns kein Urteil anmaßen, da wir weder den Brief noch die Zeichnung im Original gesehen haben. Nach den Photographien zu schließen, können wir uns nur sehr schwer vorstellen, daß eines der beiden Dokumente dem 18. Jahrhundert angehören sollte.

So viele Enttäuschungen Kunoths Buch bereitet, es ist eine ehrliche und saubere Untersuchung. Und deshalb wird es immer eine achtenswerte Vorarbeit bleiben für eine erschöpfende Bearbeitung von Fischers Historischer Architektur, die einmal kommen muß.

WALTHER BUCHOWIECKI, *Der Barockbau der ehemaligen Hofbibliothek in Wien, ein Werk J. B. Fischers von Erlach*. („Museion“. Veröffentlichungen der österreich. Nationalbibliothek in Wien, Neue Folge. II. Reihe, 1. Band). 248 S. Text u. 94 Abb. auf Tafeln. Wien 1957.

Die durchgreifende Sicherung und Wiederherstellung des Prunksaales der österreichischen Nationalbibliothek, zu Beginn des Jahres 1955 in Angriff genommen, wurde im Fischer von Erlach-Jahr zu einem guten Abschluß gebracht. Da diese Restaurierung die gründlichste war, die dem Bau in seiner 250jährigen Geschichte zuteil wurde, so ist es natürlich, daß die Generaldirektion der österreichischen Nationalbibliothek in einem erschöpfenden Restaurierungsbericht „Rechenschaft über die geleisteten Arbeiten abzulegen wünschte“ (p. V). Aber die Instandsetzungsarbeiten hatten so viele neue Einsichten in die Geschichte des Baues und seiner Innenaustattung beschert, daß der schlichte Restaurierungsbericht sich ganz von selbst zu einer Geschichte des Baues, seines Inventars und seiner Funktion auswuchs. So ist der vorliegende stattliche Band für Kunstgeschichte, praktische Denkmalpflege und Bibliothekswissenschaft von gleicher Wichtigkeit. Da man die einzelnen Abschnitte nicht in die Hände von verschiedenen Spezialkennern gelegt hat, sondern den Band allein W. Buchowiecki anvertraute, so mußte dieser demnach drei benachbarten, aber doch getrennten Disziplinen gerecht werden, was ihm in der schönsten Weise gelungen ist.

Gleich der erste Abschnitt „Vor- und Baugeschichte“ setzt ja voraus, daß der Verf. genaue Kenntnisse über die Anfänge des Büchersammelns unter den Fürsten und den anderen Mitgliedern des Erzhauses und über das Anwachsen der Bibliotheksbestände besitzt. Der zweite Abschnitt liefert ein genaues beschreibendes Inventar. Der dritte Teil, „Betrachtung“ genannt, bringt sowohl die Bauanalyse wie die Erschließung des ikonographischen Programms der malerischen Dekoration und schließlich die historische Einordnung in die Abfolge der Werke der großen Meister Fischer von Erlach, Daniel Gran und Lorenzo Mattielli. Schließlich wird in einem fünften und

letzten Abschnitt eine Geschichte des Bibliotheksbaues vom Jahre seiner Inbenutzung (eine eigentliche Einweihung fand trotz der Festfreudigkeit der Barockzeit nicht statt), d. h. von der Erwerbung der Bibliothek des Prinzen Eugen von Savoyen an, bis zu den Neubauplänen von 1938 hin gegeben. Den Beschluß macht der eigentliche Restaurierungsbericht über die Arbeiten von 1955. Dazu treten ein Urkundenanhang, zwei Anhänge, welche die römischen Inschriftsteine im Stiegenhaus und Vestibül inventarisieren, und ein Anhang mit der Endabrechnung über die Kosten der Instandsetzungsarbeiten von 1955 – 56..

Die Ergebnisse, die für die Fischer-Forschung herauspringen, sind von umstürzender Bedeutung. Daß in der Hofbibliothek ein Bauwerk noch aus der Zeit Kaiser Leopolds I. steckt, wußte man seit Camillo Lists Buch über die Hofbibliothek von 1897. Da List aber unsinnige Schlüsse aus seinen Beobachtungen gezogen hatte, indem er den Mittelpavillon und die inneren Säulenstellungen Fischer absprach und in die achtziger Jahre des 17. Jhs. datierte, so waren mit seinen schlechten Gründen die guten in Vergessenheit geraten. Auch Dreger hatte in seinem Inventarband der Hofburg (1914, p. 193) schon festgestellt, daß die Hauptmauern des Reitschulbaues der achtziger Jahre in den Seitentrakten des Bibliotheksbaues noch enthalten seien. Buchowiecki hat die Beobachtungen Dregers nun aber nur teilweise zu bestätigen vermocht, es gelingt ihm vielmehr eine Baugeschichte der Hofbibliothek vor dem Eingreifen Fischers aufzustellen – unterstützt von einem Grundriß und einer Stadtvedute –, welche die erste Phase der Baugeschichte fast ganz aus der Zeit Leopolds I. in die Anfänge der Regierung Karls VI. verlegt. Es scheint so, „daß der Kombinationsbau von Reitschule und Hofbibliothek, knapp vor der Türkenbelagerung noch unter Dach gebracht, durch die kriegserischen Geschehnisse so viel gelitten haben muß, daß er trotz nachheriger Ausbesserungsarbeiten bis zum Jahre 1710 nicht wieder die vorgesehene Höhe und den Abschluß durch ein Dach erreicht haben wird“ (p. 23). Gleich bei seinem Regierungsantritt muß Karl VI. den Gedanken der Vereinigung von Reitschule und Hofbibliothek in einem Gebäude aufgegeben haben. So wird dann zwischen 1713 und 1719 ein Bibliotheksgebäude errichtet, das auf Delsenbachs Prospekt der Stadt Wien von 1719 zu sehen ist – einem Blatt, das die Forschung bisher in diesem Zusammenhang nicht herangezogen hatte. Es handelt sich um einen rechteckigen Bau von acht Fensterachsen Breite, offensichtlich noch im Rohbau stehend, ohne Fensterverglasung, die Lisenen der Fassade zwar markiert, aber noch nicht durchgezogen. Dies also ist der Bau, den Fischer dann übernahm. Wenn in Dregers Geschichte der Hofburg (p. 243) zu lesen stand, „daß die großen, schräg vorspringenden Mittelrisalite ohne eigentlichen Verband nur äußerlich an die geraden Mauern angebaut waren“, so hat die Restaurierung von 1955, bei der auch der Außenbau von Putz befreit war und das nackte Mauerwerk zutage trat, diesen Befund nur bestätigen und photographisch festhalten können (Abb. 7 zeigt die oft handbreite Naht zwischen Mittelrisalit und Flügelbauten). Fischer hat aber nicht nur aus einem simplen, kastenartigen Gebäude seine großartige Raumflucht hervorgezaubert, die in einem sakralartigen Zentralbau gipfelt! Andererseits hat er am

Außenbau die vorgefundene Fassadengliederung beibehalten, weil sie ihm gelegen kam. Das Abklopfen der Putzschicht 1955 ergab nämlich, „daß die Nutung des Erdgeschosses schon in der Ziegelschichtung vorgebildet war“. Der Gedanke liegt also nahe, sie „könnte eine Übernahme der früheren Fassadenbehandlung sein“ (p. 126). Man wird hieraus nicht zu weitgehende Folgerungen ziehen dürfen, wie sie der Vert. uns p. 126 nahelegt. Fischers spätester Altersstil wurde nicht durch solche Baudetails eines Vorgängers am Werk bestimmt, er verstand sie nur zu nutzen – etwa so, wie Bernini die gedrehten Säulen der Ikonostasis von Alt-St. Peter für sein Tabernakel weiter verwendete! Wir vermögen daher der Schlußfolgerung des Verfassers nicht zuzustimmen: „Vielleicht ist diese einst gerade durchlaufende Wand des Leopoldinischen Reitschul- und Bibliotheksbaues, der bei der Adaptierung in den eigentlichen Baujahren der Hofbibliothek irgendwie ausgestattet werden mußte, überhaupt der alleinige Ugrund dieser eminent überspitzten Flächigkeit: man mußte bei sparsamer Auswertung der zur Verfügung stehenden Mittel aus der Not eine Tugend machen“ (p. 73).

Da urkundliche Belege für die Scheidung der Anteile von Vater und Sohn Fischer am Bau nicht zu erbringen sind, so war der Verf. hier allein auf das Feld der Stilanalyse angewiesen, auf dem er sich offensichtlich weniger gern bewegt als auf den anderen Gebieten. Den großen Gesamtentwurf der Hofburg gegen den Michaeler Platz hin aus der Albertina sollte 30 Jahre nach Sedlmayrs erstem Fischerbuche doch niemand mehr für ein Werk des Vaters ansehen! Der Verf. ist im übrigen überzeugt davon, daß die Hofbibliothek innen und außen ein Werk allein des Joh. Bernhard ist, und er spricht das schon im Titel seines Buches präzise aus. Die Gründe seiner Beweisführung sind alle gut, aber ihre Überzeugungskraft würde weit durchschlagender sein, wenn zu diesen historischen und antiquarischen Überlegungen mehr visuelle Beobachtungen und stilistische Analysen träten.

Für die Hildebrandt-Forschung ist die Darlegung wichtig, laut der der Kern des heutigen Reichskanzleitraktes vorhildebrandtisch sei, und daß ihn der große Konkurrent der beiden Fischer „bloß flüchtig übergangen“ habe (p. 15).

III. ZEITSCHRIFTEN-SCHAU

Das Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, Band XVII (XXI), 1956 – (künftig abgekürzt als I) und die Zeitschrift „Alte und neue Kunst. Wiener Kunstwissenschaftliche Blätter“ IV, 1955, Doppelheft 3/4 (abgekürzt als II) sind zwar nicht ausschließlich, jedoch mit der überwiegenden Mehrheit ihrer Beiträge Fischer von Erlach gewidmet.

In einer Arbeit über „Die Triumphtore Fischers von Erlach“ gibt Herta Hasselberger-Blaha einen hoherwünschten Auszug aus ihrer Wiener Dissertation von 1950 (I, p. 63 ff.). Beigegeben ist ein Katalog von 52 Triumphpforten, die in Österreich zwischen 1530 und 1790 für Festlichkeiten errichtet wurden, also bis zu

jenem Zeitpunkt hin, da im Zeichen der Aufklärung Leopold II. die für eine solche Art der Ehrung aufgebrauchten Gelder zur Ausstattung von zwanzig armen Landmädchen verwenden ließ. Der Aufsatz geht auf die stilgeschichtliche Entwicklung dieser österreichischen Ehrenpforten während 250 Jahren allerdings mit keinem Wort ein. Es wäre das auch ein sehr schwieriges Unterfangen, denn man sieht auf den ersten Blick, daß die gebaute Architektur und diese Festarchitekturen aus Holz und Pappe sich keineswegs parallel entwickeln. Ein Salzburger Ehrenbogen von 1682 (Abb. 50) sieht aus wie gebaute Architektur der Peruzzi-Zeit, und Triumphbogen von 1707 und 1745 (Abb. 51 und 58) wirken wie Festentwürfe von Rubens.

Einen neuen „Grundriß des ehemaligen Palais Althan in der Rossau“ legt Irene Williams Gregg vor (I, p. 109 ff.). Da das Gartenpalais längst endgültig unter den Frühwerken Fischers rangiert, so ist der zeitliche Vorrang vor den verwandten Grundrißlösungen von Stupinigi bei Turin und La Malgrange für Fischer gesichert.

Das bisher nur auf stilistischem Wege Fischer zugeschriebene Palais Batthyány-Schönborn in der Renngasse nun auch urkundlich für den Meister gesichert zu haben, ist das Verdienst der Arbeit von F. Windisch-Graetz „Urkunden zur Geschichte des Palais Batthyány-Schönborn in Wien“ (I, p. 116 ff.). Der Umbau von 1703 erfolgt „nach dess Herren Ingenier Fischers Riß“. Es besteht die schwache Hoffnung, daß eben diese Risse und Handzeichnungen des Meisters, die bis 1945 bei den Akten lagen und seither verschollen sind, im ungarischen Staatsarchiv sich noch wiederfinden.

Ein noch weit bedeutsamerer Urkundenfund betrifft die Karlskirche. Liselotte Popelka hat II, p. 112 ff. die Regesten zur Baugeschichte dieses Spätwerkes nun zum ersten Male veröffentlicht. Damit sind wir der Sorgen über die Scheidung der Anteile von Vater und Sohn Fischer an diesem Werk wohl endgültig enthoben. Es läßt sich nämlich nachweisen, daß der Bau viel rascher hochgeführt wurde, als wir bisher annahmen, und daß bei der Rückkehr Josef Emanuel Fischers nach Wien 1722 nach langjähriger Abwesenheit wohl kaum noch Raum für eingreifende Änderungen blieb (1720 Bau schon bis zur Höhe des Tambours fertig, 1721 mit der Kuppelwölbung begonnen). In einer minutiösen Analyse versucht die Verf. zu beweisen, daß auch vom Stilistischen her aus der Kette der verschiedenen Entwurfsstadien resultiere, daß der Bau das Werk des Vaters Johann Bernhard allein sei. Das zweite wichtige Ergebnis dieser Untersuchung ist der Beweis, daß Fischer nicht nur die französische Frühklassik der Stufe Levau gut gekannt hat, daß vielmehr besonders für die Gestaltung des Tambours der Karlskirche die *gleichzeitige* französische Baukunst die Vorbilder lieferte. Das bedeutet eine sehr erhebliche Korrektur unseres ganzen Fischer-Bildes.

Der Professor für Perspektive an der Technischen Hochschule in Wien Erwin Böck hat in einer vorsichtigen Studie über „Die Frontalperspektive der Karlskirche in der Historischen Architektur Fischers“ (II, p. 65 ff.), die Frage untersucht, ob die Frontalansicht der Karlskirche aus der Historischen Architektur wirklich mit Längsschnitt und

Seitenansicht dieses Sticherwerks zusammengehören. Wieviel aus solchen Perspektivansichten wirklich für Planänderungen herausgelesen werden darf, wenn man sie am ausgeführten Bau mißt, wieweit zugunsten des Vedutencharakters die Richtigkeit des Details freiwillig geopfert wird – das bleiben heikle Fragen. Jedenfalls wird man über das Verhältnis der Kuppel dieser berühmten Frontalperspektive zur Kuppel des ausgeführten Baues erst dann Gültiges aussagen können, wenn die Kuppel der Karlskirche endlich einmal vermessen sein wird. Wie Karl M. Swoboda II, p. 75 berichtet, hat er sich um die Durchführung einer genauen Vermessung des Baues mehrere Jahre vergebens bemüht.

Das Gartenpalais Schwarzenberg ist im zweiten Weltkrieg nur knapp der vollständigen Zerstörung durch Bomben entgangen. Am empfindlichsten ist der Verlust der Kuppel des großen Saales mit den Fresken von Daniel Gran. Über die Wiederherstellung berichtet M. Engelhart in der Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege X, 1956, p. 58 ff. (Der Kuppelsaal im Gartenpalais Schwarzenberg. Grundsätzliche Überlegungen zur Wiederherstellung.) Es ist sehr verständlich, wenn der Denkmalpfleger davor zurückgeschreckt ist, die Decke der wiedererstandenen Flachkuppel durch einen modernen Maler ausmalen zu lassen, obwohl auch für den Denkmalpfleger „kein Zweifel darüber bestehen kann, daß die Krönung und Vollendung der Raumwirkung nur mit farbiger Behandlung des Kuppelgewölbes zu erreichen wäre“. – In derselben Zeitschrift berichtet X, 1956, p. 125 ff. die Landeskonservatorin von Wien, Waltraut Blauensteiner, über „Die Restaurierung des Prunksaales der Nationalbibliothek“. Dieser Vorbericht ist heute durch das sehr ausführliche Buch von W. Buchowiecki ersetzt, gibt aber eine gute erste Orientierung.

Wenn wir schließlich noch die Arbeit von Hans Aurenhammer über „Ikonographie und Ikonologie des Wiener Belvederegartens“ zitieren (I, p. 86 ff.), obwohl es sich dabei doch um kein Werk Fischers handelt, so geschieht das aus zwei Gründen. Einmal um darauf hinzuweisen, daß eine Untersuchung über Fischer als Gartenarchitekten nun eines der wichtigsten Desiderate der Fischer-Forschung geworden ist, zum andern, weil es uns die Gelegenheit gibt, unseren Bericht mit dem Namen Hans Aurenhammers zu beschließen, dem das Fischer von Erlach-Jahr so viel verdankt.

Harald Keller

ZUM VERHÄLTNIS FISCHER – GUARINI

Zu den Problemen, die die Fischer von Erlach-Ausstellung aufwirft, sei noch eine Bemerkung vorgebracht. Es handelt sich um das Verhältnis Fischers zu Guarini.

Sedlmayr hat diese Frage folgendermaßen entschieden: „Guarini hat den *stilo borrominesco* ins Räumliche übersetzt, und durch diese Tat ist sein Werk von europäischer Wirkung gewesen . . . Fischer ist Guarinis Kunst nie begegnet, und sie konnte ihm auch nichts geben. Bezeichnenderweise ist das einzige Motiv, das er aus G.'s Sticherwerk übernommen hat, ein plastisches und gerade kein räumliches.“ (H. S.,

J. B. Fischer v. Erlach, 1956, S. 18/19.) Auf die Abbildung dieses Motivs beschränkt sich denn auch der Katalog der Ausstellung (S. 99), der doch sonst die Wurzeln von Fischers Inventionen mit so virtuoser Entschlüsselungskunst verfolgt; es ist der Entwurf der Kuppel für S. Filippo Neri in Casale (Arch. Civ. Taf. 25), der in den Turmhelmen der Kollegienkirche wiederkehrt. Im übrigen wird der Name Guarini nur noch einmal genannt, in ablehnendem Sinne.

Immerhin, Fischer hat die 1686 erschienenen „Disegni di Arch. Civ. ed Eccles.“ gekannt und in diesem Falle benutzt. Sollte ihm dieses für den Norden so folgenreiche Werk wirklich nichts weiter zu sagen gehabt haben? Eine Leitform im Frühwerke Fischers bildet der ovale Raumkörper. Er steht als „Seele“ in Aufbauten verschiedener Art, er durchstößt lagernde Querrechtecke, er wird zum Hauptelement jener fast abstrakten Formenkombinatorik, die sich in den sog. Salzburger Gartenhausentwürfen (Cod. Montenuovo) vor allem auswirkt. Niemand aber hat vor Fischer das Oval, wie auch den Kreis, mit solcher Konsequenz und Variabilität der Erfindung verwandt wie Guarini, und zwar nicht nur im Sinne netzähnlicher, infinitesimaler Verkettung (S. Filippo Neri-Casale, Arch. Civ. Taf. 25), sondern eben mit jener Absicht sowohl der Belegung von Formgefügen von Ovalekernen aus (S. Anna-La-Reale, Arch. Civ. Taf. 9, und Verwandtes; Palastplan, ebda. Taf. 23) wie auch des Aufeinanderwirkens von Raumkörpern. Ist die Annahme notwendig und sinnvoll, Fischer habe sein *concetto* des Ovals als Hauptelement kombinierter Gebilde unter Umgehung der programmatischen Demonstration dieser Idee gefaßt, wie sie in den „Disegni“ vorlag?

Der Grundriß der Schloßkapelle Frain (Sedlm. Abb. 215) zeigt auffallende Übereinstimmung mit Guarinis Kirche in Oropa (Arch. Civ. Taf. 7); ein Kranz von Ovalen, hier 8 und dort 6, um einen runden Kern. Die Gruppe von Ovalekombinationen mit und ohne eingesetzte Rechtecke (Gartenhäuser, Sedlm. Abb. 60 f.) ist dem Modell Guarinis, das sich in dem Entwurf zu S. Gaetano-Vicenza (Arch. Civ. Taf. 27) verkörpert, formverwandt. Zu dem Gewände der Sternkapelle (Sedlm. Abb. 59) vgl. Guarinis Wandstrukturen (S. Anna, Arch. Civ. Taf. 9; Idealgrundriß, ebda. Taf. 17, u. a.). Für das in ein Rechteck eingefügte Oval bietet die Hoffront des Pal. Carignano in Turin auch nach dem Vorgange von Berninis erstem Louvreprojekt (Sedlm. Abb. 272/274) eine in ihrer entschiedenen Formulierung zu beachtende Vorstufe (Arch. Civ. Taf. ohne Nr., im Sinne des Ineinanderdrückens zweier verschiedener Körper, das bei den Franzosen zurücktritt, durch den ausgeführten Aufbau auf dem Oval noch verstärkt). Während Fischers „Diadembogen“ (Sedlm. Abb. 131, 133) mit seiner doppeldeutigen Anschaubarkeit borrominesk ist, weist der Portaltypus mit Ovalekern (Ehrenpforte der Niederleger, Sedlm. Abb. 99) auf Gebilde wie die Eckkapellen in S. Lorenzo-Turin mit ihren sphärisch gekrümmten Bögen zurück. Der Katalog weist (S. 196) darauf hin, daß Fischer „die Bauten von der idealen Form der Einzelzelle aus gestaltet“, nicht von der Fassade her. Wer hat für dieses Verfahren ein konsequenteres Vorbild gegeben als Guarini, der – anders als Borromini – überall die Außenform so streng wie möglich aus der inneren herausbildet? Es

müsse jedoch, so wird weiter gesagt (S. 197), „grundsätzlich zwischen solchen Lösungen, die im Sinn Francesco Borrominis und Guarino Guarinis mit Raumdurchdringungen arbeiten, und anderen, die im Sinn Fischers unfragmentierte Bauelemente aneinanderfügen, unterschieden werden“. Zu unterscheiden ist da zunächst zwischen Borromini und Guarini. Borromini arbeitet nirgends mit Raumdurchdringungen, auch nicht in den Fenstern der Propagandafassade; seine Leitform ist das tief gegliederte, bewegte Wandkontinuum. Andererseits aber führt auch Guarini seine Raumzellen keineswegs immer zur Interpenetration; er zeigt ebenso die Reihe oder Gruppe unverminderter Einheiten, wie aus den oben genannten Beispielen hervorgeht. Ein grundsätzlicher Unterschied zu Fischer besteht also nicht. Daß Fischers Aufbauten, wenn sie auch guarineske Grundrisse benutzen, dann anders als dort aussehen, verschlägt nichts; das Bindeglied liegt im abstrahierenden Kombinieren der Ausgangsformen. Und zwar bildet die Art des Mathematikers Guarini in der Entwicklungsgeschichte eben dieses Verfahrens von den *ludi geometrici* Leonardos über Peruzzis Formaggregate bis hin zu Fischer eine nicht zu überspringende Stufe, denn bei dem Modeneser Meister wird sich die Kombinatorik ihrer selbst erst voll bewußt; er vertritt in dieser „manieristischen“ Filiation das cartesianische Jahrhundert. Fischer aber kopiert keine Vorbilder, sondern löst das Prinzip heraus, um es nach seiner Weise weiter zu entwickeln.

Fischer scheint sich auch für guarineske Treppenformen interessiert zu haben; er zeichnet den „babelturmartigen“ Aufbau aus der Venaria Reale bei Turin ab (Cod. Montenuovo; Kat. Nr. 63/25; Sedlm. Abb. 281). Die Aufgänge der Lusthausentwürfe wären auf solche gebogenen und gebrochenen Formen hin durchzusehen (z. B. Sedlm. Abb. 48 und 20). Zu fragen wäre ferner, welchen Einfluß auch unter Einrechnung des ersten Louvreprojekts die Straßenfront des Pal. Carignano auf die Schwingung und die dortige Hoffront auf die Wandgliederung der Fassade der Kollegienkirche geübt haben könnten, als diese ins Vorgewölbte umgebildet wurde.

Diese flüchtige Reihe von Beobachtungen möchte zur Anregung dienen, das hier erörterte Verhältnis erneut zu untersuchen. Es dürfte vor allem in Fischers Frühzeit wirksam gewesen sein. Übrigens ist Guarini dem Verfasser der „Historischen Architektur“ auch sonst geistesverwandt; der Weitgereiste hat dem gotischen Baustil eine nachdenkliche Würdigung gewidmet (Arch. Civ., Turin 1737, posthume Ausgabe, S. 7 und 133, vgl. auch Kunstchronik VII/1954, S. 266).

Werner Hager

MITTEILUNG DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER

ZUM 90. GEBURTSTAGE MAX J. FRIEDLÄNDERS

Max J. Friedländer wurde anlässlich seines 90. Geburtstages am 5. Juni 1957 zum Ehrenmitglied des Verbandes ernannt. Der Vorsitzende, Prof. Dr. Hans Kauffmann,

überbrachte ihm gemeinsam mit dem Schriftführer, Prof. Dr. Paul Ortwin Rave, die folgenden Glückwünsche:

Hochverehrter Herr Geheimrat!

Ihnen an Ihrem 90. Geburtstag zu Ihrem gesegneten Leben aufrichtige Glückwünsche darzubringen, ist uns Vertretern des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker eine Ehrenpflicht und ein Herzensbedürfnis. Daß dies fern von Berlin geschieht, drückt auf unsere Freude.

Verehrung bezeugen wir dem Kenner, der seltenen Scharfblick des Auges mit zuchtvoller Strenge der Kritik gepaart hat und zu einer Autorität ersten Ranges aufgestiegen ist; mit Hochachtung gedenken wir Ihrer Verdienste um zwei zentrale Abteilungen der Staatlichen Museen in Berlin, Kupferstichkabinett und Gemäldegalerie, an denen Sie rund 40 Jahre lang bestimmend und leitend gewirkt, deren Sammlungen Sie klug bereichert und zu deren Geltung als Forschungsinstitute Sie Vollwertiges beigetragen haben; Bewunderung erfüllt uns vor dem Gelehrten, der mit erstaunlicher Folgerichtigkeit große Themenkreise der Kunstgeschichte ergriffen und immer von neuem befragt, mit methodischer Beharrlichkeit Stein auf Stein gefügt und Gesamtdarstellungen abgeschlossen hat, die der Wissenschaft neue, auf lange hinaus maßgebende Grundlagen liefern; in Dankbarkeit blicken wir auf alle Klärung, die Sie neben der niederländischen der deutschen Kunstgeschichte erarbeitet haben, ohne darauf beschränkt zu bleiben; unsere Kenntnis von van Eyck bis Brueghel, von Altdorfer, Dürer und Grünewald bis Liebermann und Slevogt bewegt sich in dem Licht, das Sie verbreitet haben.

Berlins rühmliche Tradition in der Kunstforschung hat sich in Ihnen, dem letzten Schüler von Anton Springer, dem Nachfolger von Friedrich Lippmann und Max Lehrs würdig fortgesetzt, und an der Seite von Wilhelm von Bode und Otto von Falke, von Heinrich Wölfflin und Adolph Goldschmidt sind Sie, der gebürtige Berliner, ein wachsamer Hüter des kritisch geschärften Denkens gewesen, wie es dort hoch gehalten wird. Wir huldigen dem zu heller Klarheit strebenden Geist, der mit seinem in die Weite und in die Tiefe dringenden Lebenswerk, mit seiner Weisheit, die jedem Vorurteil wehrt, mit der Meisterschaft seiner geschliffenen und durchleuchteten Sprache der deutschen Kunstforschung Ehre macht und uns, seinen Fachgenossen, Forscherethos beispielhaft vorgelebt hat.

In Anerkennung dessen hat der Vorstand des Verbandes Deutscher Kunsthistoriker einmütig beschlossen, Ihnen die Ehrenmitgliedschaft anzutragen, Ihnen als dem ersten und einzigen, und mit Herrn Rave, unserem Schriftführer, darf ich Sie bitten, diese Ehrenmitgliedschaft anzunehmen.

Lassen Sie mich, sehr verehrter Herr Geheimrat, alle guten Wünsche für Ihr Wohlergehen in friedlicher und freundlicher Zukunft hinzufügen; dabei schätze ich mich glücklich, daß es mir beschieden ist, Ihnen die Glückwünsche zu überbringen; denn in dankbarer Gesinnung halte ich die persönlichen Erinnerungen in mir wach, die ich aus meinem Werdegang in Ihrem Bereich bewahre.

Hans Kauffmann

Altenburg

Schüler sehen, erkennen, gestalten. Ausstellung von Arbeiten aus den Instituten für Lehrerbildung in der DDR. Vorw. v. Hanns-Conon v. d. Gabelentz, Einf. von Siegfried Lehmann. Ausst. Staatl. Lindenau Museum Altenburg. Altenburg 1957, 42 S. m. 32 Abb.

Amsterdam

Michiel de Ruyter. Ausst. Rijksmuseum 3. 7. – 16. 9. 1957. Vorwort von B. Kolff. Amsterdam 1957, XII, 68 S., 32 S. Taf.

Aschaffenburg

Aus 1000 Jahren Stift und Stadt Aschaffenburg. Jubiläums-Ausst. Museum der Stadt Aschaffenburg 15. 7. – 30. 9. 1957. Aschaffenburg 1957, 126 S., 57 S. Abb. Vorwort von Ernst Schneider.

Bremen

1945 – 1957, zwölf Jahre Wiederaufbau. Ausst. Kunsthalle 13. 6. – 28. 7. 1957. Einf. von Günther Busch. Bremen 1957, 48 S. m. 55 Abb., 2 Umschlagtafeln.

Detroit

Painting in America. Ausst. Detroit Institute of Arts 23. 4. – 9. 6. 1957. Detroit 1957, 32 S. m. 20 Abb.

Essen

Europäische Bildwerke von der Spätantike bis zum Rokoko. Aus den Beständen der Skulpturen-Abteilung der Ehem. Staatl. Museen, Berlin-Dahlem. Ausst. Villa Hügel 4. 6. – September 1957. Vorwort von Peter Metz. München 1957, 79 S., 80 S. Taf.

Freiberg/Sa.

Farbige Druckgraphik Dresdener Künstler. Ausst. Stadt- und Bergbaumuseum

18. 4. – 30. 6. 1957, Freiberg 1957, 23 S. m. Abb.

Görlitz

Deutsche Malerei vom ausgehenden 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Führer und Katalog der Gemäldesammlung der Stadt. Kunstsammlungen Görlitz. Schriftenreihe der Stadt. Kunstsammlungen N. F. 5. Hsgg. vom Rat der Stadt Görlitz. Vorwort v. H. Lemper. Görlitz 1956, 103 S. mit 60 Abb. im Text.

München

Alte Pinakothek München, Kurzes Verzeichnis der Bilder. Amtliche Ausgabe 1957. Vorwort von Ernst Buchner. München 1957, 120 S., 266 S. Taf.

Oldenburg

Maler der Brücke in Dangast von 1907 – 1912, Karl Schmidt-Rottluff, Erich Heckel, Max Pechstein, Emma Ritter. Ausst. Oldenburger Kunstverein im Schloß 2. 6. – 30. 6. 1957. Oldenburg 1957, 98 S. m. 44 Abb. 1 Umschlagtafel.

Rotterdam

Nederlandse Beeldhouwkunst '57. Ausst. Museum Boymans 15. 5. – 7. 7. 1957. Rotterdam 1957, 28 S., 32 S. Taf.

Speyer

Ein großes Jahrhundert der Malerei. Niederländische Gemälde des Mainzer Museums. Ausst. Hist. Museum der Pfalz 13. 4. – 6. 10. 1957. Geleitwort von K. Schultz, Vorwort und Kat. Bearb. von K. H. Esser. Speyer 1957, 44 S., 48 S. Taf.

Wien

Zeichnungen des österreichischen Barocks. Zeitgenossen J. B. Fischers von

Erlach. Handzeichnungen, Druckgraphik, Autographen. Ausst. Österreichische Galerie im oberen Belvedere 29. 5. – 4. 8. 1957. 13. Ausstellung „Aus den Sammlungen der Akademie-Bibliothek“. Wien 1957, 15 S., 4 S. Taf.

Landschaft, Mensch und Tier. Mit Werken von Albin Egger-Lienz, der Gedächtnisschau Alfred Buchta, den Kollektionen Rudolf Böttger, Leopold Hauer, Ludwig Heinrich Jungnickle, Anton Mahringer so-

wie der Architekturausstellung Siegfried Theiss. Festwochenausst. Gesellschaft Bildender Künstler Künstlerhaus. 4. 6. – 18. 8. 1957. Wien 1957, 38 S. m. Abb., 8 S. Abb.

WANDERAUSSTELLUNG

Wilhelm Lehmbruck 1881 – 1919. Sculpture, Paintings, Drawings, Etchings. Arranged by the British Council of Great Britain. London 1957, 12 S., 12 Abb.

AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. Juli 1957: Arbeiten von Max Ackermann, Stuttgart.

ALTENBURG/THUR. Staatl. Lindenau-Museum. Juli 1957: Malerei und Graphik von Kurt Marholz, Halle und Werner Tübke, Leipzig. – Im Kupferstich-Kabinett: Graphik von Alfred Kubin.

ASCHAFFENBURG Städt. Museum. Bis 30. 9. 1957: Jubiläumsausstellung „Aus 1000 Jahren Stift und Stadt“.

BADEN-BADEN Kunsthalle. Bis 21. 7. 1957: Venini. Gläser aus Murano.

BERLIN Gemäldegalerie Dahlem. Seit Juni 1957: Kostbarkeiten des Kupferstichkabinetts in zwei neueröffneten Räumen.

Galerie Meta Nierendorf. Bis 16. 8. 1957: Meister des Expressionismus.

Haus am Waldsee. Bis 21. 7. 1957: Das Graphische Werk von Joan Miró.

Galerie Gerd Rosen. Juli 1957: Plakaten von Paul Gierkes. Antiquariat Wasmuth. Bis 21. 7. 1957: Bilder und Graphik von Mc Bride, New York.

BERN Kunstmuseum. Bis Mitte Juli 1957: Zwei brasilianische Künstler, Aldemir Martins und Livio Abramo.

BIELEFELD Städt. Kunsthaus. Bis 21. 7. 1957: Aquarelle von August Macke.

BOCHUM Bergbau-Museum. 7. 7. – 21. 7. 1957: Deutsche Graphik seit 1900.

Städt. Ausstellungsräume (Haus Metropol). Bis 14. 7. 1957: Arbeiten von Walter Ophrey.

BRAUNSCHWEIG Städt. Museum. Bis 21. 7. 1957: Werke von Herbert Bayer. – Bis September 1957: Persisches Kunsthandwerk.

BREMEN Kunsthalle. Bis 28. 7. 1957: Zwölf Jahre Wiederaufbau der Kunsthalle – Gemälde, Handzeichnungen, Skulpturen.

Graphisches Kabinett. Bis 30. 7. 1957: Aquarelle und Zeichnungen von J. D. Thulesius.

Paula-Becker-Modersohn-Haus. Bis 30. 7. 1957: Worpsswede heute.

CELLE Schloß. Bis 7. 7. 1957: Niederländer des 17. und 18. Jahrhunderts.

DÜREN Leopold-Hoesch-Museum. Bis 21. 7. 1957: Arbeiten von Theo Pfeil und Willi Rixen.

DUSSELDORF Kunstverein. 26. 7. – 25. 8. 1957: Deutsche Graphik seit 1900.

Kunstmuseum. Bis 25. 8. 1957: Gemälde und Graphik surrealistischer Maler.

ESSEN Folkwang-Museum. 29. 6. – 1. 9. 1957: Gedächtnisausstellung Emil Nolde.

FRANKFURT/M. Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. 2. 7. – 31. 8. 1957: Werke von Emil Nolde.

GÖRLITZ Städt. Kunstsammlungen. Bis 28. 7. 1957: Gemälde und Zeichnungen von Hans Neuber, Dresden.

GOSLAR Städt. Museum. 21. 7. – 25. 8. 1957: Kunstwerke aus Goslarer Privatbesitz.

HAGEN Städt. Karl-Ernst-Osthaus-Museum. Bis 18. 8. 1957: Wandbehänge und Keramik aus acht europäischen Ländern. – Bis 7. 7. 1957: Das Sauerland in der Malerei der Gegenwart.

HAMBURG Museum für Kunst und Gewerbe. Ab Juli 1957: Amerikanische Keramik. Kunsthalle. Bis 21. 7. 1957: Arbeiten von Hans Hartung, Paris.

HANNOVER Kestner-Gesellschaft. Bis 4. 8. 1957: Arbeiten von Roger Bissière.

HEIDELBERG Kunstverein. 21. 7. – 18. 8. 1957: Arbeiten von Joseph Lacasse, Paris.

Kabinett Grisebach. Bis 20. 7. 1957: Arbeiten von Fred Thieler, München.

HOXTER-CORVEY Schloss. Bis 20. 7. 1957: 9. Corveyer Kunstausstellung. Graphik des 15. und 16. Jahrhunderts (Leihgaben des Düsseldorf-Museums).

KAISERSLAUTERN Pfälz. Landesgewerbeanstalt. Bis 15. 7. 1957: Moderne Farbgraphik.

KIEL Kunstverein. Bis 21. 7. 1957: Neue Form aus Dänemark. - Finnland, Kunst in Handwerk und Industrie. - Deutscher Verbundkreis. Form, Farbe, Fertigung.

KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum. Juli 1957: Blumen und Früchte. Gedächtnisausstellung Käthe Kollwitz.

LEVERKUSEN Städt. Museum Schloss Morsbroich. Bis 7. 7. 1957: Saarland-Museum Saarbrücken.

LJUBLJANA Nationalgalerie. Bis 2. 9. 1957: Werke von M. J. Kremser-Schmidt in Slowenien.

LUBECK Museen. Bis August 1957: Werke von Gustave Singier.

LUZERN Kunstmuseum. Bis Mitte September 1957: Moderne Kunst der Innerschweiz.

MAINZ Haus am Dom. Bis 6. 10. 1957: Aus Kurmainzer Zeit. Modelle, Gemälde, Plastiken und Porzellane des 18. Jahrhunderts.

MANNHEIM Galerie Probst. Bis 6. 7. 1957: Die Bibel. 105 Originalradierungen von Marc Chagall.

MONCHEN-GLADBACH Städt. Museum. Juli 1957: Von Jongkind bis van Gogh. Aquarelle und Zeichnungen.

MÜNCHEN Staatl. Graph. Sammlung. Bis 14. 7. 1957: Radierungen von Wenzel Hollar. Theatermuseum. Bis Ende Juli 1957: Skizzen, Entwürfe und Photos von Pawlinin.

Galerie Schöninger. 1. 7.-31. 7. 1957: Bronzen, Majoliken und Gemälde der afrikanischen Tierwelt von Fritz Behn.

Städt. Galerie. Seit Juni 1957: Wiedereröffnung der historischen Räume des Lenbachpalais.

MÜNSTER Landesmuseum. 15. 7.-1. 9. 1957: Gemälde und Plastik der Nordostdeutschen Künstlervereingung. e. V. Lüneburg.

NEUSS Clemens-Sels-Museum. Bis 14. 7. 1957: Gemälde und Zeichnungen von Wilhelm Teuwen.

NÜRNBERG Germ. Nationalmuseum. 13. 7.-31. 8. 1957: Das Weltbild Martin Behaims. Zum 450. Todestag des Nürnberger Seefahrers.

RECKLINGHAUSEN Kunsthalle. Bis 31. 7. 1957: Verkannte Kunst.

Ikonen-Museum. Bis 4. 8. 1957: Russische Buchmalerei des ausgehenden Mittelalters und der beginnenden Neuzeit.

ROSENHEIM Städt. Kunstsammlungen. Bis 4. 8. 1957: Arbeiten des Malers Hans-Joachim Schroeter, Bernau.

SCHLESWIG Schlesw.-Holsteinisches Landesmuseum Schloß Gottorf. Bis 18. 8. 1957: Arbeiten von Willi Nass und Willy Knoop.

SOLINGEN Deutsches Klingen-Museum. Bis 11. 8. 1957: 11. Bergische Kunstausstellung.

STUTTGART Staatsgalerie. Bis Ende Juli 1957: Arbeiten von Friedrich Wilhelm Blaschke (Halle), Hans Fleischer (Halle), Hans Körnig (Dresden), Hermann Naumann (Dresden), Otto Schubert (Dresden). - Gedächtnisausstellung Heinrich Campendonk.

WIEN Künstlerhaus. Bis 18. 8. 1957: Landschaft, Mensch und Tier. Festwochenausstellung der Gesellschaft Bildender Künstler Wiens.

WITTEN Märk. Museum. Bis 21. 7. 1957: Malerei und Graphik des 20. Jahrhunderts.

WUPPERTAL Kunst- und Museumsverein. 28. 7.-18. 8. 1957: Italienische Malerei und japanische Plakate.

ZÜRICH Kunstgewerbemuseum. Bis 14. 7. 1957: France d'aujourd'hui. Art et Technique.

ZUSCHRIFT AN DIE REDAKTION

Die Städtischen Kunstsammlungen in Görlitz planen die Anlage einer modernen Plakatsammlung. Dabei wäre Ihnen besonders an Museums- und Ausstellungsplakaten gelegen, um deren Zusendung gebeten wird. (Görlitz, Demianiplatz 1).

REDAKTIONELLE ANMERKUNGEN

Die Redaktion bittet um rechtzeitige Mitteilung von Ausstellungsterminen sowie um die Einsendung von Katalogen und Museumsberichten für die regelmäßig erscheinende Bibliographie. Bei unverlangt eingehenden Rezensionsexemplaren wird keine Gewähr für Rücksendung oder Besprechung übernommen. Nachdruck, auch auszugsweise, nur mit genauer Quellenangabe gestattet.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N. Y. - Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Arcisstraße 10.

Verlag Hans Carl, G. m. b. H., Nürnberg (Dr. Hans Carl, Verleger, 75%; Dr. Fritz Schmitt, Verlagsbuchhändler, Rückersdorf, 12,5%; Dr. Gerda Carl, Feldafing, 12,5%). - Erscheinungsweise: monatlich. - Abonnementspreis: Viertelj. DM 5,25, Preis der Einzelnummer DM 2,-, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. - Anzeigenpreis: Preise für Seitenanteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. - Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. - Bankkonto: Deutsche Bank AG., Filiale Nürnberg; Postscheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). - Druck: Albert Hofmann, Nürnberg, Jagdstraße 10.